

нормы, но и был подкреплен религиозными устоями. Однако канон никогда не сводился только к количественным измерениям и художественным предписаниям, хотя и предполагал их наличие. Он прежде всего предусматривал определенное эстетическое сознание, которое, по выражению А. Ф. Лосева, «обладает самодовлеющей созерцательной ценностью», поэтому в каждом буддийском изображении всегда есть элементы, функционирующие за пределами чисто художественной образности.

Возвращаясь к приведенному в начале статьи высказыванию Ананды Кумарасвами и перефразируя его, можно утверждать, что буддийские образы, подобные мировому древу, вбирают в себя и мудрость пандитов, и знания ачарьев, и искусство художников. Они удовлетворяют и самозабвенной любви бхактов, и эстетическим чувствам расиков. Отвечают они и ожиданиям наивной веры простаков.

Волкова П. Д. Мост через бездну. М., 2013.

Ганевская Э. В. Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге // Э. В. Ганевская, А. Ф. Дубровин, Е. Д. Огнева. Пять семей Будды : Металлическая скульптура северного буддизма IX—XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004.

Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламайского культа кн. Э. Э. Ухтомского. СПб., 1905.

Лысенко В. Г. Ранняя буддийская философия // Лысенко В. Г., Терентьев А. А., Шохин В. К. Ранняя буддийская философия : Философия джайнизма. М., 1994.

Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. Самара, 2000.

Семека Е. С. Структура некоторых цейлонских ритуалов и мифов (в связи с культом деревьев) // Индийская культура и буддизм. М., 1972. С. 115—147.

Тюляев С. И. Искусство Индии. III-е тысячелетие до н. э. — VII век н. э. М., 1988.

Хижняк О. С. Собрание Просветленных среди мировых деревьев и небесных озер // Восточная коллекция. 2012. № 2. С. 87—101.

Coomaraswamy A. K. The Transformation of Nature and Art. N. Y., 1956.

Karlsson K. Face to Face with the Absent Buddha : The Formation of Buddhist Aniconic Art. Uppsala, 1999.

В. В. Деменова, О. А. Уроженко
Екатеринбург

ПОИСК «НОВОЙ ТОЖДЕСТВЕННОСТИ» В ОБРАЗАХ СОВРЕМЕННОГО БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРА ТХАНКИ А. Г. РАХМЕТОВА

Как известно, в учении буддизма понимание феномена искусства значительно отличается от теории искусства, как она понимается традицией китайских трактатов или западной искусствоведческой наукой.

Искусство как феномен и как понятие не получило самостоятельной разработки в корпусе буддийских средневековых источников в качестве специальной области знания: трактаты по искусству относились к высшему разряду «искусства тела», в общем корпусе текстов имеющему отношение к «технике». Исходя из этого, позволим себе не разделять понятия «художественный образ» и «изображение», как это обычно делается в искусствоведении, т. к. в нашем случае речь пойдет об изображении как о феномене, сущностью которого является «отражение» Тела Будды. В данной формулировке мы будем опираться на известный трактат Ламы Цзонкапы, который является обращением с наставлениями к художникам. Его первая часть носит иконографический характер и называется «Ясное восприятие тридцати пяти Будд, очищающих от греха», вторая, посвященная иконометрии, — «Мера тел богов, называемая Зеркало, в котором прекрасно видно *отражение Победителя* (курсив наш. — В. Д., О. У.)»*.

Представляется, что в феномене «отражение» мир как иерархическое Единство выступает в качестве двоичной системы: «отражаемого» и «отраженного», «изображаемого» и «изображенного» и т. п. Эта двойственность, дуальность, разделенность возникает только на уровне проявленности Абсолюта, поскольку сам Абсолют представляет собой не-двойственное, не-делимое единство или целое. Двоичность фиксирует наличие разных уровней Тела Будды, однако не свидетельствует об их обособленности, отделенности, ибо «изображение» и «изображенное» находятся в прямой связи: они «абсолютно относительно» друг друга. Досточтимый Ело Ринпоче отмечает: «Когда говорим о Будде, имеем в виду Указывающего Путь к Просветлению. Это может быть Будда Шакьямуни, 35 Будд покаяния и другие — это абсолютная драгоценность Будды. Относительными драгоценностями Будды являются его изображения. Прибегая к драгоценности Будды, мы должны воспринимать его изображение — относительную драгоценность — как сущность абсолютной драгоценности. Если выполнять практику перед изображением Будды, как перед самим Буддой, то будет накапливаться столько же благих заслуг, сколько накапливалось бы от выполнения практики перед самим Буддой...» [Дацан «Ринпоче Багша»].

Принадлежа сфере относительной Природы Божества, изображения, с одной стороны, носят «вспомогательный» характер — для практикующего они являются определенным средством в процессе практики медитации, с другой, наделены сакральной функцией, т. к. содержат в себе или проявляют «сущность абсолютной природы». При условии некоего резонанса, возникающего в пространстве «практикующий — божество»,

* Приведенный выше перевод иконометрической части Е. Д. Огневой, как и перевод К. М. Герасимовой «Зерцало, ясно показывающее метрику тела богов, [а также] изображения Будды», содержат понятия зеркала и отражения.

образ/отражение божества, коим и является изображение, обретает бытийный, онтологический статус, становясь телом-проводником, своеобразным сосудом живой природы божества.

Можно сказать, что изображение не отлично от Природы Будды, но и не тождественно ей. Европейская наука схватывает «зазор» между «отражаемым» и «отраженным» (в нашем случае — «изображаемым» и «изображенным»), вводя пары противоположностей: форма — содержание, сущность — явление, тождество — различие, внутреннее — внешнее, часть — целое и т. д. Однако и европейские философы подчеркивают, что эти противоположности процессуально перетекают друг в друга, неотделимы друг от друга, существуют только в отношении друг к другу. Через относительность всех пар противоположений беспредельное, трансцендентное, абсолютное просвечивает сквозь проявленное. Соответственно, все пары противоположностей плодотворно рассматривать только в связи с Единым, или Абсолютом.

К парам противоположений относится и интересующая нас пара *традиция — новаторство*. Понятия традиции и новации в искусстве рассматриваются современной наукой с различных позиций. Чаще всего традиция понимается как передача, калькирование, трансляция из поколения в поколение свода устоявшихся норм и правил. Это несет в себе опасность сведения смыслового потенциала традиции к простой консервации, а значит, к схеме, шаблону, лишая ее в нашем случае живой связи с Абсолютом, с отражением природы Будды. Новация обычно понимается как нечто абсолютно не похожее, сугубо оригинальное. Такое понимание новации ограничивает ее смысловой потенциал фактом единичного, непохожестю во что бы то ни стало, любой ценой. Как и традиция, новация в этом случае оказывается отчужденной, отрезанной от всеобщего, от беспредельности, от Абсолюта. Подобное понимание традиции и новации как чего-то законченного, самостоятельного, самодостаточного делает их исключаящими друг друга.

В истории культуры, в современных исследованиях существует и другое понимание традиции и новации — как живого, развивающегося явления, существующего в отношении друг к другу и в связи с Абсолютом. Эти исследования, как правило, характеризуют те культуры или те конкретно-исторические периоды развития отдельных культур, когда мир понимается в качестве Единства по существу и двойственности в проявлениях; иными словами, в тех ситуациях культуры, когда религиозное сознание пронизывает все сферы жизни. Так, Т. П. Григорьева описывает это явление как вечное возвращение к истоку в культуре Японии, М. Ф. Альбедиль раскрывает это на примере отношений ученик — Учитель в традиции Индии и Китая и т. д.

В случае анализа конкретных произведений искусства простая фиксация относительности *традиции — новации — Абсолюта* оказывается недостаточной. Предмет исследования требует раскрытия типа, способа,

характера их взаимосвязи. В этом контексте взаимосвязь может быть понята как процесс постоянной взаимопроницаемости, взаимопроявленности, который держится осью Абсолюта. Подобно мандале, вокруг центральной точки или оси которой разворачивается бесконечное чередование фигур, основанных то на кругах, то на квадратах, подлинные традиция и новация, содержа внутри себя друг друга, могут существовать только относительно Абсолюта. Как отмечалось, лишаясь оси Абсолюта, они неизбежно оказываются в ситуации отчуждения не только от него, но и друг от друга, уходят в самозамкнутость и выпадают в крайности. Новация скатывается до уровня «фишки», нарочитого оригинальничанья, традиция же консервируется, застывая в мертвенном шаблоне. Обе они перестают быть живым процессом в потоке беспредельной жизни.

Существование традиции и новации относительно друг друга и относительно Абсолюта есть состояние определенного динамического равновесия, своеобразного баланса, который необходимо учитывать как при анализе истории художественного процесса, так и при рассмотрении особенностей художественного почерка конкретного мастера. В каждый исторический период, в каждом конкретном произведении этот баланс определяет неповторимость, особую интонацию отражения божества в изображении.

Общеизвестно, что каждое время рождает свое искусство. Относительно искусства буддизма мы могли бы сказать следующее: каждому времени присущ свой баланс традиции — новации — Абсолюта. Рождение новой художественной школы или стиля в какой-то конкретный период является свидетельством того, что найденная новация находится в определяемом временем балансе с традицией и с Абсолютом.

Одни новации, найденные художником, быстро подхватываются другими мастерами и рождают определенную художественную школу, стиль. Таковы утонченные по цвету работы тибетского мастера тханки Ситу Панчена XVIII в. или новый идеал красоты в работах Дзанабадзара (конца XVII — начала XVIII в.), продолженные соответствующими школами. Можно сказать, что творчество этих художников было столь созвучно времени, что несло в себе потенциал способности оказывать долгое влияние на следующих за ними мастеров своих стран. В истории буддийского искусства есть и другие случаи, когда ярко выраженный новаторский индивидуальный стиль не находил своих прямых последователей. Так случилось с замечательным индивидуальным почерком Кармапы X, чья необычная манера оказалась действительно неподражаемой. Сегодня трудно рассуждать о том, какую именно задачу выполняли те или иные новшества в цвете, линии, композиции и т. п. в прошлом, но несомненно, что баланс новаторства — традиции — Абсолюта в работах мастеров, оставивших после себя школы, был очень точным попаданием в свое (!) время.

XX в. в этом смысле представляет собой сложный период. Это время изменений внутри самого буддийского искусства. С одной стороны, на протяжении XX в. в Тибете, Монголии, Китае и России преемственность национальных художественных школ была прервана; с другой — с 1980-х гг. «волны» западноевропейских и американских художников хлынули в Индию изучать буддизм и буддийское искусство; после 10—15 лет жизни и работы там они возвращались в Европу, Россию, США. Современные буддийские художники (и европейцы, и американцы, и азиаты) при всем стремлении следовать определенной художественной школе, традиционным правилам обучения и т. д. реально, вольно или невольно, подвергаются самым разнообразным визуальным влияниям. Они свободно перемещаются по миру и становятся по-настоящему «гражданами мира»: рождаясь в одной стране, обучаются чаще всего в Индии, живут и работают в самых разных точках планеты от Дхармсалы до Сан-Франциско, видят произведения самых разных эпох Востока и Запада, в том числе в подлинниках, что влияет на формирование их вкуса, стиля и художественной манеры. По сути, они оказываются в ситуации свободного выбора между линиями художественной преемственности и поисками своего собственного художественного почерка. При таком положении само понятие художественной традиции в стилевом отношении оказывается под угрозой, т. к. опирается на индивидуальное, чаще всего индивидуалистическое начало художника, его собственный опыт «насмотр» произведений и его понимания красоты. Отметим также доступность различных книг, в том числе иконографических и иконометрических трактатов, переведенных на западные языки, что как будто открывает любому желающему пути изучения буддийского искусства вне стен традиционных специальных мастерских.

Все это в совокупности приводит в наши дни к самым разнообразным путям поисков новой тождественности, нового подобия, нового отражения Тела Будды художественным языком, соизмеримым с текущим временем и современным уровнем восприятия. Причем амплитуда этих поисков весьма значительна. В нее входят и новое освоение традиции, и введение собственно новаций.

В качестве своеобразного поиска новой тождественности можно рассматривать копирование старых известных образцов. На путях исторического развития искусства копирование, безусловно, передает и закрепляет традицию. Как метод ученичества оно способствует ее освоению путем прямых касаний. Однако, думается, плодотворным, творческим этот метод может быть только в случае, если копирование не останавливается на стадии механического следования давно сложившимся приемам. Поиск новой тождественности путем следования художественной традиции неизбежно требует от мастера известных изменений, развития, трансформации приемов. Оно требует от художника раскрытия

себя как сосуда, через который вновь могут засиять некие аспекты божества, уже отраженные в прежних произведениях способом, который был востребован прошлым временем.

Как отмечалось, в каждом времени существуют свои особенности отражения Абсолюта в сфере изобразительного, свои приемы формирования образа. Так, использование орнамента в тханках Непала и Тибета XIII—XV вв. является своеобразным образцом баланса взаимоотражений явных и менее явных для глаза, как бы малоочевидных форм. Сияние божеств, их утонченная природа, передается здесь в бесконечных перекличках орнаментальных форм корон, украшений, тронов и т. д. и едва заметных, разработок фоновых орнаментов. Трепет этих визуальных перекличек словно ткет, создает пространство божества. Можно сказать, что «декоративно-орнаментальное» в данном случае выполняет функцию не столько украшения, сколько являет собой игру божества, является его проявленной сутью на орнаментальном уровне. Это очень точно определил П. Флоренский: «орнамент облакает наглядностью мировые формулы бытия» [Флоренский, с. 134—135].

В современных же тханках попытка копировать или следовать непальскому и тибетским стилям дает совсем иной результат — чисто декоративное начало нередко выходит на первый план, и художник ограничивается этим подходом. Ярким примером различия проникновения в сущность декоративности современных мастеров и мастеров XIII—XVI вв. является и изображение Зеленой Тары из Кливлендского музея (атрибутируется как Тибет, XIII в.), и «парафраз» на эту работу непальского художника Сундара Сингвара (Sundar Singwar, Непал, XX в.). В последней тханке прием трепетных орнаментальных перекличек практически не реализуется, ибо оказывается утерянным важный для старых мастеров *принцип соотношения всех элементов друг с другом и с целым*. Без этих соотношений в композиции, в колорите, в пластике и т. п., как известно, распадается любое произведение; тем тоньше, строже должны быть эти отношения на буддийских тханках. Целое в произведении искусства формируется системой подобий: бесконечно-подобный мир, как в системе зеркал, отражает Абсолют.

Следует подчеркнуть, что говоря о балансе традиция — новация — Абсолют, мы не вводим критерий оценки «хуже — лучше». Буддийские учителя и прошлого, и настоящего много раз подчеркивали, что с точки зрения Учения, все изображения равны, и уровень художественного исполнения не может быть критерием оценки их сакральной ценности*.

* «Все будды одинаковы и равны по своей природе, но мы, глядя на изображения, ошибочно полагаем, что какие-то из них лучше, а какие-то хуже. Если художник или скульптор некачественно сделал танку или статуэтку, символизирующую Три Драгоценности, то у нас не возникает веры по отношению к ним, а если они сделаны на высоком художественном уровне, то, как правило, рождается сильное благоговение. Золотую или серебряную статую Будды мы почитаем как святыню

В нашем случае речь идет исключительно о «полноте/частичности» баланса традиции — новации — Абсолюта в произведении. В художественном восприятии и искусствоведческих описаниях это схватывается через категории ритма, пропорции, фрактальности детали и целого и т. п.

В качестве другого полюса поиска новой тождественности в современных работах выделяется новация, которая очень часто проявляется как глубоко субъективированная *оригинальность*, доведенная иногда до полного отрыва от традиции и Абсолюта. Сегодня это, в частности, появление феномена искусства на буддийскую тему. Конечно, подобные эксперименты современных художников нельзя отнести к собственно буддийскому искусству, они могут вызвать не более чем интерес к Учению, что может стать или не стать началом их духовного пути. Однако в искусствоведческом плане они очень интересны с точки зрения выбираемой/предпочитаемой мастерами формы воплощения, увлекающих их тем и сюжетов.

Отметим прежде всего, что они явно пытаются выйти за пределы привычных физических пластических форм и свойств материалов. Эти формальные новации нередко совпадают с общими тенденциями искусства XX в., среди которых выделяются крайняя индивидуалистичность художественного творчества, кризис «больших стилей», кризис художественной выразительности и образности вообще и т. п. Но наряду с этим нельзя не увидеть и стремление мастеров найти способы художественного воплощения предчувствия некоего нового, необычного состояния мира, которое словно выглядывает сквозь оболочки привычной обыденности, очевидности.

Внутри актуального и современного искусства преодоление кризиса и опредмечивание, материализация смутных предчувствий нередко ведутся на путях поисков новых материалов для творчества (световые, звуковые, тактильные инсталляции и т. д.), включения в процесс и продукт творчества достижений нейрофизиологии и квантовой физики. Это и отношение к искусству как к научно-художественному эксперименту, и тяга к разуплотнению материала, традиционных пластических форм («введение пустот», антиформ, антимасс в качестве способа пластической моделировки объемов) и т. д. Все это попытки выйти за границы привычных свойств и характеристик трехмерной физической реальности. С этой точки зрения работы Софип Пич (Sophear Pich), изображающие «тающее тело» Будды из прутьев ротанга, или образ Будды, созданный из капель воды Тсеринг Нуандак (Tsering Nyandak), интересны именно как стремление передать в эстетически привлекательной

и помещаем в центре алтаря. Но если же фигурка сделана из глины или дерева, при этом еще и старая, то мы относимся к ней неуважительно и помещаем ее не там, где следовало бы. Такие проступки ведут к накоплению неблагой кармы по отношению к буддам» [Ело Ринпоче, ч. 1, с. 15].

форме смутное предчувствие единства видимого и невидимого, взаимоотношения проявленного и непроявленного, пусть и превращающие онтологические характеристики в буквально понятую метафору.

Как уже отмечалось, и копирование, и «оригинальничанье» — крайние точки поиска новой образности, как она может быть понята в дихотомии «традиция — новация». Интенсивность их расхождения приводит к мысли, что в балансе *традиция — новация — Абсолют* наиболее важной в XX в. становится связь с Абсолютом.

Для традиционного буддийского искусства проблема связи с Абсолютом не стоит, ибо она осуществляется в опоре на Учителя. Через связь с Учителем художник может гармонично сбалансировать в своих работах традицию и новацию. В луче Учителя диапазон синтеза этих дуальностей для художника велик и разнообразен, можно сказать, что у него есть возможность вести поиск новой образности совершенно свободно. Оторванность художника от Учителя или учителей в прошлые эпохи была просто невозможна: художники всегда существовали в той или иной форме внутри буддийской общины.

В наше время рисунок жизни художника непредсказуем: художник может существовать внутри художественной артели и вне ее, жить в традиционно буддийском регионе или вне его — в потоках современных социальных и художественных событий и т. п. В этом случае фигура Учителя становится определяющей, ибо по-настоящему определить меру проявленного, меру отраженного, меру подобия, меру тождественности в произведении, направить художника может только высокий Учитель, обладающий способностью прозревать сущность явлений. В тесной связи с духовным наставником у художника возникает возможность гармонично соотнести традицию, новацию и Абсолют. В самом творческом процессе, в процессе визуализации («творю в луче Учителя») связь с Учителем дает возможность наиболее полно отразить природу Божества, что, как отмечалось выше, на уровне произведения является основанием создания гармонично-целостной вещи: через принцип фрактальности, через сложность ритмических созвучий в цвете, в линиях, в формах и т. п. подобие, тождественность, отражение Божества проникается Его живым дыханием. Произведение вдыхает и выдыхает Имя Его. Так в художественной реальности становится возможным возобновление реальности божества; оно нисходит в изображение.

Имея эту вертикальную ось в качестве основания творческого процесса, современный художник может, соблюдая традиционную иконографию и иконометрию, свободно, смело, по-новому живописно воплощать реальность светозарных тел божеств, предельно утонченную материю их проявления, особые интонации радости, разлитые в божественных пространствах, и т. п. Для этого он использует различные и новые, и традиционные средства.

В этом аспекте интересно рассмотреть работы художника Асылхана Гафуровича Рахметова (Еше Гомбо). Он родился в 1963 г. на юге Казахстана. В 1993 г. за три года досрочно закончил Академию художеств Узбекистана с золотой медалью. С 1999 г. живет и работает в США. Много лет он успешно лечит людей и создает лекарства тибетской медицины. В 2001 г. для внутреннего убранства центра Ринпоче Багша (Улан-Удэ) с благословения досточтимого Еше Лодой Ринпоче им были сделаны несколько изображений дхармапал — «защитников Учения» (тханки Бегце, Вайшраваны, Махакалы, Палден Лхамо (Шри Дэви), Ямантаки, Ситатапатрапараджиты). Позднее художник сделал для дацана изображения Манджушри и Ваджрасаттвы. Он создает тханки в соответствии с требованиями иконографического и иконометрического канонов, работает красками на водной основе. Все тханки объединены общим композиционным решением: главный персонаж взят крупно, без «иконографической свиты», что нередко встречается в современных тханках.

Принципиальным новаторством работ Еше Гомбо являются объемные изображения лиц, рук и других деталей, созданные с помощью специальных составов, объем их иногда выходит за 36 см. Художник разработал собственный рецепт техники рельефных включений, они пластичны, как и традиционную тханку, их можно сгибать. Необычны также украшения и атрибуты, изготовленные с применением драгоценных и полудрагоценных материалов — золота, камней, жемчуга, которые дополняют собственно живописный слой, вступая с ним в сложные живописно-пространственные взаимоотношения. Как считает сам мастер, включение в плоскую тханку дополнительных объемов необходимо для достижения максимальной реалистичности изображенных божеств.

Асылхан Гафурович не причисляет себя к какой-либо конкретной школе или живописной традиции, подчеркивая, что опирается исключительно на внутреннее видение образа. Последнее важно, ибо проясняет источник свободы выбора мастером своеобразных художественных средств.

В пределах историко-искусствоведческого подхода отметим, что соединение живописи и рельефа, плоскостности и объемности как некая художественная новация может быть рассмотрено и в русле истории буддийского искусства, и в русле всеобщей истории искусств. Что касается буддийских изображений, то включение объемных украшений встречалось, например, в монгольской технике аппликации, в золотых микро-рельефах тибетских тханок. В контексте развития общей истории искусства можно назвать попытки выйти за пределы живописного полотна с помощью рельефа, предпринятые живописцами русского авангарда начала XX в. В своих знаменитых контррельефных картинах В. Е. Татлин активно стремился выйти за рамки поверхности, прорывая переднюю

плоскость объемными включениями. Этот прием был по-новому осмыслен в живописи 1980-х гг. введением рельефных гипсовых грунтов, по которым велась живопись специальными лаками и объемным акрилом.

Однако и в техническом плане, и в плане художественного использования рельефы Еше Гомбо уходят от прямого повторения указанных приемов. Они приобретают особую духовную интонацию XXI в. Сочетание рельефа с растущевками, мерцающими живописными включениями, утонченными переходами цвета в фоне создает лучезарно-объемные образы, словно непосредственно выходящие из пространства Света. «Сияющая природа» божеств передается художником и с помощью включения в поверхность тханки различных объемных нитей, бусин, изготовленных отдельно атрибутов или деталей. Отметим также, что «реалистичность» в качестве «реальной объемности» соответствует визуальной культуре нашего времени, в которой 3d-мышление может быть понято как текущий этап художественного процесса буквализации опредмечивания «невидимого» в видимые трехмерные объемы. В этом смысле включение объема в тханки — не смутное предчувствие импульсов времени, а точно уловленный буддийским художником процесс.

Интересно, что первый взгляд на работы Еше Гомбо схватывает крупные, почти локальные цветовые пятна, составляющие ядро цветового баланса тханок. Они словно «взламывают» несведующее сознание, притягивают его «крюком» объемности и активного цвета. Однако при дальнейшем созерцании открывается тонкая фрактальная разработка поверхностей, что создает эффект многомерности, многослойности изображения, уводя образ от 3d-буквальзации.

Такова тханка с изображением Маджушри, в которой сияние бодхисаттвы Беспредельной Мудрости «соткано» из тончайших нитей и наложенных сверху орнаментов полупрозрачных тканей. Это создает впечатление утонченных волн света, исходящих от божества (ил. 15). В большой тханке Ваджрасаттвы переливы цвето-световой фрактальности особенно заметны в решении деталей и украшений. Зерцалоподобная Мудрость Ваджрасаттвы, его светоносная природа передается в нюансах света, разбитого на спектры радужной гаммы, выбранной художником для воплощения образа (ил. 16). Полнота природы Ваджрасаттвы открывается и в целостном изображении, и в его деталях. Для этой тханки, по замечанию художника, долго подбирались различные материалы и ткани, по-разному пропускающие и отражающие свет. Вот почему каждый небольшой фрагмент одеяния представляет собой многосложное комбинирование материалов (ил. 17).

Линия как выразительное средство в тханках Асылхана Гафуровича не исчезает, она продолжает «работать» наравне с живописным пятном, раскрывая изображение то одной, то другой стороной, в зависимости от источника света. В изображении дхармапалы Вайшраваны (*санскр.* *vaisravaṇa*, *тиб.* *gnam thos sras* — «яснослышащий») обращает на себя

внимание бирюзовая гамма мандорлы вокруг божества, очерченная белыми свободно перетекающими формами в виде облаков с характерными завитками, выполненными в китайском стиле (ил. 18). Облака написаны достаточно плотно, но их подвижность, плавное перетекание передается за счет линий жемчужных нитей, придающих им, кроме этого, и особое приглушенное свечение. Наряду с радужной гаммой многочисленных хадаков, цветовое решение изображения создает впечатление сияющего дхармапалы, наделяющего богатствами не столько земными, сколько дарами дхармы. Вайшравана изображен цельно, без пространственных пауз, но упомянутые радужная гамма, тонкое свечение деталей и рельефных узоров делают изображение необычайно радостным, наполненным ощущением подвижного, живого присутствия.

Фрактальность форм, упоминаемая выше в связи с проявлением Абсолюта, является важным средством ритмической организации тханок Еше Гомбо. Фрактальность здесь проявляется во взаимоотражениях линий, форм, баланса цвета, даже в тханках, построенных на контрастах. Такова тханка с изображением Бегце (ил. 19). Дхармапала изображен в соответствии с иконографическим каноном: в гневном облике, в доспехах воина (кольчуге), в позе алидха. Кольчуга и многочисленные детали одежды даны в тонкой орнаментальной проработке, разуплотняющей тело. Вибрация этой разуплотненности подхватывается огненными линиями пламенеющей мандорлы; форма ее линейных завитков отражается в моделировке нижней части тханки и повторяется в ритмах рисунка внешнего черного поля. Так предметное и межпредметное пространство оказываются фрактальными. Облик защитника Учения грозно сотрясает пространство. В противоположность ему тела человека и лошади, которые Бегце попирает ногами, написаны плотно, с использованием светотеневой моделировки, что визуально подчеркивает контраст природы божества и человека.

Над каждой тханкой художник работает от года до нескольких лет, и каждый раз эта работа включает в себя эксперименты с материалами, которые подбираются для передачи соответствующего образа.

В заключение подчеркнем: мы живем в очень интересное время. Время, когда формально-языковые поиски и религиозного и светского искусства чрезвычайно активны. Современное светское искусство, в частности актуальное, все меньше и меньше интересуется очевидностью зримых объектов. Стремясь передать мир невидимый, оно интенсивно ищет новый художественный язык, выходя далеко за пределы традиционных понятий «форма» и «предмет». При этом мир Невидимого может открываться художнику и в своих утонченных формах, и в формах хаоса разлагающейся материи.

Одновременно с этим сакральное искусство, в том числе и буддийское, обращаясь к миру Невидимого, в своих лучших образцах стремится

гармонично ввести в традиционную иконометрию и иконографию те аспекты божества, которыми оно открывается современному человеку. Эти новые грани, о которых мы упоминали выше, — особая реалистическая осязаемость, приветливость изображаемых божеств, их готовность к диалогу, подчеркнутая лучистость их природы и др. — вдохновляют мастеров на поиск новых средств. Ибо для религиозного художника важно всякий раз найти форму и материал, способные вместить и отразить аспекты божества, явленные данному времени.

Так подлинная традиция открывается будущему.

Дацан «Ринпоче Багша» : официальный сайт. URL: http://yelo-rinpoche.ru/history/golden_buddha_in_datsan_rinpoche_bagsha/ (дата обращения: 10.05.2013).

Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественных произведениях. М., 1993.

Ело Ринпоче. Комментарии к тексту «Лама Чодпа» : в 2 ч. / пер. с тиб. Ж. Урабханова. Улан-Удэ, 2006.

А. Ж. Бальжурова
Улан-Удэ

«КАНОН» И «ЛУБОК» В ИСКУССТВЕ БУРЯТСКОЙ ТХАНКИ

Изучение уникальных памятников буддийского бурятского искусства имеет большое научное значение. В настоящее время в отечественной науке активно восполняется информационный вакуум в исследовании буддизма в России, возникший за годы борьбы Советской власти с религией. В фондах российских музеев хранятся редчайшие и до сих пор мало изученные материалы о буддизме. Это связано со многими проблемами исследования буддийского наследия, в том числе с особой сложностью буддийского искусства, его анонимностью, недостатком в музеях специалистов со знанием тибетского и старомонгольского языков и т. д. Сегодня в связи с возросшим интересом ученых к изучению религиозного искусства назрела необходимость многосторонних исследований буддийских коллекций, хранящихся в музеях страны. Целью данной работы является анализ и сравнение канонических и лубочных традиций в бурятской буддийской живописи.

Национальный музей Республики Бурятия располагает обширной коллекцией буддийской культуры и искусства, ценность и уникальность которой становится с каждым годом все значимее. Здесь хранятся свыше 3 тыс. живописных произведений тибетских, китайских, монгольских



15.

Манджушри
Мастер Еше Гомбо
Смешанная техника. 2004 г.
Дацан «Ринпоче Багша», Бурятия

Manjushri
Eshe Gombo
Mixed technique. 2004
«Rinpoche Bagsha» Datsan, Buryatia



16.

Ваджрасаттва
Мастер Еше Гомбо
Смешанная техника. 2012 г.
Дацан «Ринпоче Багша», Бурятия

Vajrasattva
Eshe Gombo
Mixed technique. 2012
«Rinpoche Bagsha» Datsan, Buryatia



17.

Ваджрасаттва (фрагмент)
 Мастер Еше Гомбо
 Смешанная техника. 2012 г.
 Дацан «Ринпоче Багша», Бурятия

Vajrasattva (part)
 Eshe Gombo.
 Mixed technique. 2012
 «Rinpoche Bagsha» Datsan, Buryatia



18.

Вайшравана
 Мастер Еше Гомбо
 Смешанная техника. 2004 г.
 Дацан «Ринпоче Багша», Бурятия

Vaishravana
 Eshe Gombo
 Mixed technique. 2012
 «Rinpoche Bagsha» Datsan, Buryatia